



## O discurso de efeito cômico que zomba da telenovela<sup>1</sup>

Maria Cristina BRANDÃO<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Juiz de Fora - MG

### Resumo

O discurso original das telenovelas *Viver a Vida e Passione* é deformando e ironizado pela reprodução paródica de situações do enredo, apelando, constantemente, para o esforço de reconstituição, por parte do telespectador, dos capítulos antecedentes e correferentes. Trabalharemos com definições da paródia verificadas nos estudos de Bakhtin como manifestações tradicionais da desordem, das transgressões das normas sociais cujas origens foram reveladas pela sua análise do Carnaval e a insurreição da linguagem popular e do *grotesco* como categorias estéticas que se utilizam do exagero, do hiperbolismo, da profusão e do excesso assim como fazem, hoje, os roteiristas/atores em suas performances na TV nas comédias *Vim Ver Artista e Pegassione*. São pressupostos aos quais recorreremos para a leitura da complexidade desses discursos parodísticos, iniciados com as definições do riso.

**Palavras-chave:**telenovela;discurso;paródia

### Corpo do trabalho

O riso foi tomado como objeto de pensamento desde a Antiguidade até nossos dias. Os textos que tratavam do riso e do risível estabeleceram de maneira diferenciada as relações entre o riso e o pensamento, principalmente se levarmos em conta uma tendência atual para se dar à questão do riso um lugar privilegiado na compreensão do mundo e, mais especificamente, nos temas filosóficos, pelo fato de estarmos imersos em uma “sociedade humorística”, como bem assinalou Gilles Lipovetsky, em *A Era do Vazio*. Por isso, nos detivemos nos estudos de Verena Alberti (2002) que nos conta a história do riso e sua relação com os pensadores a partir de Aristóteles e as formas com as quais articulam linguagem e pensamento em reflexões sobre o enigma do riso. Já George Minois, acrescenta à essa história, a do Escárnio que vai nos interessar,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP 4 Ficção Seriada do Grupo de Pesquisa Comunicação e Audiovisual, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professora da Faculdade de Comunicação Social (Facom) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Atua na graduação e na pós-graduação lato sensu e stricto sensu (Mestrado em Comunicação). Mestre e Doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Email: cristinabrandao49@yahoo.com.br.



particularmente, para avaliá-lo no *médium* TV. O historiador acusa o riso, estudado a séculos por todas as disciplinas, de esconder um mistério: “alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico angélico tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo”(MINOIS, 2003 p. 16).

Alberti ressalta que não nos restou de Aristóteles nenhuma teoria propriamente dita sobre o riso, somente passagens dispersas em sua obra, mas a influência desse filósofo talvez seja a mais marcante na história do pensamento sobre o riso no momento em que o pensador passou a defini-lo como especificidade humana. “O Homem é o único animal que ri”, disse Aristóteles em *As partes dos animais*. Mas, apesar do riso e do risível terem se estabelecido como questões legítimas no pensamento antigo, não se pode dizer que se destacam como temas capitais. “Estes, eram muito mais a verdade e o ser para Platão e a tragédia para Aristóteles” (ALBERTI, 2002 p. 46). Na *Poética*, (Capítulo V) a comédia é considerada entre as artes que representam as ações humanas e, junto à tragédia, usam a ação dramática. Mas, enquanto a tragédia e a epopéia representam as ações humanas nobres, a comédia representa as baixas: “a comédia é, como já dissemos, imitação dos maus costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo. O ridículo reside num defeito que não é doloroso...”(ARISTÓTELES, p. 246).

Ao examinar o *Tractatus Coislinianus* composto por textos da Antiguidade tardia e bizantinos, Alberti retira desses fragmentos a assertiva: “a novidade do *Tractatus* em relação às fontes anteriores é a classificação das origens do cômico em dois tipos: as expressões da língua (*lexis*) e os eventos e as coisas (*pragmata*)”. (ALBERTI, 2002 p. 55). O cômico, portanto nasce do que é dito ou da ação. No ponto de vista do discurso, o texto cita sete expressões da língua que engendram o efeito cômico: a homonímia, a sinonímia, a repetição de palavras, a paronímia, a forma diminutiva de expressão infantil, a modificação de palavras por gestos ou voz e os erros de gramática. Observa-se nessa relação, conforme Alberti, a ausência da metáfora, justamente o único recurso de expressão cômica a que se refere Aristóteles na *Poética*. Sobre o objeto representado, é dito que a tragédia põe em cena imperadores, chefes de exércitos e heróis, ao passo que a comédia trata de eventos inofensivos da esfera privada e mostra pessoas comuns. Quanto aos eventos e as coisas, Alberti assegura que o *Tractatus* arrola nove procedimentos relacionados à modificação de uma história, de uma situação, ou ainda das formas de representação. Entre elas, anotamos: os disfarces e



trocas de papéis, o inesperado e a surpresa, a escolha do pior quando se tem a possibilidade de escolher o melhor e a dança grosseira do coro. O texto, à semelhança das formulações de Aristóteles cita como caráter cômico a ironia, o fanfarrão e o fazedor de chistes.

A definição do cômico como *não-trágico* traz consigo o problema da incógnita “o que faz rir?”. O Livro III da Retórica trata do estilo e da ordenação das partes do discurso e contém ainda, algumas considerações de Aristóteles sobre o riso. Uma delas, está na parte consagrada ao estilo, refere-se especificamente à troca de letras em uma palavras e à troca de palavras em um verso como recursos cômicos. Procedimento que iremos verificar como presentes nas paródias a serem estudadas.

O jogo de palavras que evoca simultaneamente dois sentidos é frequentemente estudado em um dos textos mais conhecidos e citados nas pesquisas contemporâneas sobre o riso: o ensaio sobre a significação da comicidade – O riso, de Henri Bergson, escrito em 1900. O autor dedica um capítulo aos efeitos cômicos de ação lembrando um em reminiscências de infância um tradicional brinquedo: “um boneco que sai de uma caixa de surpresa. Nós o achatamos, ele pula para cima. Apertamos mais, ele pula mais alto”

Imaginemos agora uma mola de tipo mais moral, uma idéia que se exprime, que se reprime, e que se exprime de novo, um jato de palavras lançadas, interceptadas e sempre relançadas. Teremos de novo a visão de uma força que se obstina de outra teimosia que a combate (...). assistiremos a uma verdadeira comédia. (BERGSON, 2007 p. 52)

Utilizando a *mecânica do riso*, Bergson irá explicar diferentes formas do cômico, todas, definidas por uma espécie de “mecânico aplicado ao vivo”. A ausência de adaptação e de mudanças que deveriam ser constantemente perseguidas pelo homem, torna-o *mecânico*, uma espécie de desvio, de doença em relação ao que é dado por natureza e, aquilo de que se ri é da rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, por ser signo de uma atividade que se isola – essa rigidez é o cômico e o riso é seu castigo, assegura o autor.

### **Procedimentos da paródia**

Através da paródia transforma-se, ironicamente, o texto original e seus personagens zombando dele através de toda espécie de efeito cômico. Tal procedimento remonta à antiguidade grega quando o dramaturgo Aristófanes parodiava as obras de



Ésquilo e Eurípides em *As Rãs* (405 a.C.). No Inferno, está havendo uma competição entre Ésquilo e Eurípides pelo Trono da Tragédia. Cada um dos trágicos ataca as peças do outro e a comédia apresenta um exercício de crítica literária parodiando os versos de ambos.

Tomemos aqui, a célebre obra de Mikhail Bakhtin sobre Rabelais e a cultura popular na Idade Média onde o autor exclui a visão cômica do domínio sagrado para estudá-la como característica essencial da cultura popular que evolui fora da esfera oficial. Para o autor, foi graças a essa existência extra-oficial que a cultura do riso distinguiu-se por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais e por sua impiedosa lucidez. Nesse momento, a visão cômica do mundo, elaborando-se de maneira autônoma, fora do controle das autoridades, adquiriu licença e liberdade extraordinárias e vai se exprimir sob três formas principais: 1) ritos e espetáculos, tais como o Carnaval e as peças cômicas; 2) obras cômicas verbais; 3) desenvolvimento de um vocabulário familiar e grosseiro. A primeira parte, incluía todas as festas populares, inclusive, aquelas que utilizavam elementos religiosos (ligadas aos trabalhos agrícolas) e nas festas carnavalescas o povo representava a própria vida parodiando-a e invertendo valores, renunciando a regras, tabus, hierarquias. O riso teria então, valor de subversão social, temporariamente tolerado pelas autoridades. Na segunda, viriam as obras verbais ou traduções da visão cômica popular do mundo – literatura de festa, parodística pela qual as condições sociais oficiais são zombadas e reviradas e nas quais os ritos mais sagrados são parodiados – liturgias, preces e sermões bufos, paródias de romances de cavalaria, fábulas e farsas, peças religiosas com diabruras. Finalmente, para expressar a liberação, o caráter zombeteiro das festas tem necessidade de um novo vocabulário, no qual pragas e grosserias desempenham um papel essencial.

O substrato material e biológico ganha força nesse contexto da paródia medieval. Bakhtin aponta um traço marcante do “realismo grotesco”, ou seja, o baixo-corporal – o rebaixamento de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato, para o plano material e corporal, aquele da terra e do corpo indissolúvelmente unidos. A paródia medieval, então, será um processo de rebaixamento explicando o alto pelo baixo, não sob uma perspectiva apenas negativa mas com o intuito de recreação. Em *O riso unânime da festa medieval, a paródia a serviço dos valores*, o historiador Georges Minois, ao escrever sobre a obra bakhtiniana acentua:

As formas nascem e morrem na sopa biológica primordial, e essa realidade proteiforme, em que o nobre e o vil procedem dos mesmos

mecanismos, é altamente cômica. O mundo é grotesco, alegremente grotesco. Então, o cômico popular vai espojar-se no “baixo”: a absorção do alimento, a excreção, o acasalamento, o parto na sujeira, os odores e os ruídos ligados ao ventre e ao baixo-ventre, todas as funções que rebaixam mas, por outro lado, regeneram. O riso rebaixa e materializa. Rabelais será a culminação desse riso. (MINOIS, 2003 p.158)

Vamos encontrar na obra de Bakhtin, a paródia como elemento inseparável da sátira menipéia<sup>3</sup> e todos os gêneros carnavalizados. Na Idade Média, a vasta literatura do riso e da paródia estava relacionada com os festejos carnavalescos. O autor detém-se principalmente sobre a *Coena Cypriani*, uma das obras mais antigas e célebres da literatura paródica. Escrita entre os séculos V e VIII, de autor desconhecido, utiliza a história sagrada para descrever um banquete bufo e excêntrico. A parábola do rei que festeja o casamento de seu filho e comparecem a um grandioso banquete, personagens do Antigo e do Novo Testamento desde Adão e Eva a Jesus Cristo. Caim está sentado sobre um arado e Judas sobre uma caixinha de dinheiro. Noé, sobre sua arca, atende à excentricidade carnavalesca. Judas beija a todos, Pedro quer adormecer e não consegue por causa de um galo que canta ininterruptamente. No banquete, o ato de comer representa uma celebração, a finalização de algo que, conseqüentemente, será um novo ponto de partida, um recomeço. Misturam-se noções de vida, morte renascimento e renovação (CAMPOS, 2000). “A paródia é a criação do duplo destronante, o mesmo ‘mundo às avessas’” (BAKHTIN, 1981 p. 109).

Para Bakhtin, tudo tem a sua paródia, vale dizer, um aspecto cômico, pois tudo renasce e se renova através da morte. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo):

Em Roma a paródia era momento obrigatório tanto do riso fúnebre quanto do triunfal ambos eram claro, rituais de tipo carnavalesco(...)O parodiar carnavalesco era empregado de modo muito amplo e apresentava formas e graus muito variados:diferentes imagens (os pares carnavalescos de sexos diferentes,por exemplo) se parodiavam umas às outras de diversas maneiras e de diferentes pontos de vista, e isto parecia constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus” (...), pois “ o parodiar é a criação do duplo destronante, o mesmo mundo às avessas. (BAKHTIN, 1981 p.109)

---

<sup>3</sup> Bakhtin apresenta como particularidades fundamentais da sátira menipéia a liberdade de invenção temática e filosófica mesmo tendo heróis históricos ou lendários;O confronto entre as posições filosóficas e as últimas questões da vida.A estrutura acentuada em três planos – terra, céu e inferno.As cenas de escândalo de comportamento excêntrico de discursos e declarações inoportunas.



Os artifícios usuais da paródia estão inseridos na idéia filosófica de “degradação” onde o “risível nasceria quando nos apresentam uma coisa, antes respeitada, como medíocre e vil” (BERGSON, 2007.p 93). A “degradação” da telenovela no esquete de humor, pontuando-nos pelo pensamento desse autores seria então, uma das formas de transposição da passagem do solene para o familiar e bufo, conforme veremos adiante.

### **Procedimentos da paródia televisiva**

Temos, no caso da televisão, os capítulos da telenovela os quais consideraremos como um texto parodiante e o quadro cômico do *Casseta e Planeta Urgente!* como o texto parodiado, sendo o primeiro, distante do outro mas separados pela *ironia* que convida o telespectador a perceber o insólito de uma situação e não acreditar em nada, sem antes submetê-lo a uma crítica. “O discurso parodiante nunca deve permitir que se esqueça o alvo parodiado, sob pena de perder a força crítica.( PAVIS, 1999 p.278)

Nossa hipótese nesse estudo seria a de que o humorístico vai opor-se ao conteúdo esteticamente *clean* da telenovela, bem comportado em termos morais e visuais para imprimir até mesmo estratégias mais agressivas suscitando o chamado “riso cruel” caracterizado como um riso massivo proveniente do grotesco, que esbarra no comportamento marcado pela excessiva idealização. (SODRÉ, PAIVA, 2002).O humor de *Vim Ver Artista* e *Pegassione* trabalha no sentido de retirar o *status* de inatingível do cânone ficcional que é a novela das 21h, desmascarando protótipos e estereótipos consolidados pela escrita teledramatúrgica e sua linguagem visual ao longo de décadas. Na metalinguagem parodística onde a televisão zomba de si mesma, Ana Maria Balogh chama-nos atenção para esse momento de “transmutação”, quando o mesmo conteúdo, ou parte ponderável dele, transita de um texto ao outro tratando-se, portanto, de dois textos estéticos mas com uma íntima coesão entre o conteúdo que permite o trânsito intertextual e a expressão diversa que atualiza e relativiza, de algum modo, os diferentes textos. Por este motivo, trata-se, como propôs o lingüista Jakobson de uma “recriação” (BALOGH, 2005,p. 51)

Há uma escrita principal e outra, numa distensão cômica do texto criado pelos autores Manoel Carlos ( *Viver a Vida*) e Sílvio de Abreu (*Passione*).A televisão vai utilizar um novo código para atrair o telespectador, como a caricatura do *nonsense* através do trabalho dos autores/atores – homens fazendo papéis de homens, mulheres e



até crianças. É um tipo de humor próximo ao inglês iniciado por um grupo de comediantes da BBC de Londres – os Monty Pythons,<sup>4</sup> o discurso parodiante e metalinguístico dos quadros de humor do *Casseta & Planeta Urgente!* (TV Globo, terças-feiras) faz uso da paródia de um capítulo que, na maioria das vezes, acabara de ser exibido na telenovela do “horário nobre”. A maioria dos esquetes tem de 3 a 4 minutos em média. São quadros de comédia que compõe uma bricolagem de situações, já conhecidas pelo telespectador que acompanha a trama da novela e, esses quadros sobrepõem e se interpenetram em um jogo de intertextualidades num contra-discurso com o propósito de criticar os personagens e o próprio autor da novela, suas tramas e sub-tramas além de inserirem fatos da crônica social, política e econômica brasileiros. As *gags* têm o propósito de debochar e fazer rir a audiência principalmente aquela que acompanha diariamente os capítulos, conhece cada uma das personagens da novela, assimila criticamente suas ações, posicionando-se a favor ou contra determinada atitude de cada personagem e, por sua vez, conhece bem a “cartilha” ou a “gramática” de uma telenovela: cenografia, figurinos, direção, mensagens subliminares, estereótipos, melodramas e, em síntese, sua linguagem e padrão. No caso, a TV Globo, emissora hegemônica e maior produtora de teleficção brasileira volta-se para si mesma, fazendo uma mimese bem humorada das suas telenovelas. O paródia, que, como já dissemos, começa logo após o final do capítulo da novela que está no ar, faz com que o telespectador memorize bem suas últimas cenas. A oposição aos conteúdos ficcionais é, em muitos momentos, burlesca e pastelona e, como já dissemos, torna-se uma essência figurativa dos enredos e padrões tipificados pelas telenovelas. No caso de *Viver a Vida*, a sátira esbarra no universo de classe média alta do bairro Leblon, Zona Sul do Rio de Janeiro, onde geralmente se passam as histórias do autor Manoel Carlos. Na “novela” do *Casseta*, os humoristas irão imprimir a inversão de signos, contradizendo discursos e

---

<sup>4</sup> Na televisão, o grupo inglês formado por seis comediantes fizeram durante 6 anos o programa *Monty Pythons Flying Circus* (1969-1974). Em 1972, passou a especiais de 45 minutos exibidos pelo canal Westdeutscher Rundfunk para a TV alemã – *Monty Python's Fleigender Zirkus*. Em 2006, o grupo fez 6 especiais de uma hora com o melhor de cada um dos atores, o Personal Monty Pythons Best. No cinema protagonizaram em 1975, a comédia *Em Busca do Cálice Sagrado* - o Rei Arthur e seus cavaleiros embarcam em uma jornada com sérias restrições orçamentárias em busca do Cálice Sagrado, encontrando vários obstáculos cômicos pelo caminho. Outros dois filmes levaram o grupo ao sucesso de crítica e público: *A Vida de Brian* (1979) - Brian veio ao mundo no primeiro Natal, perto do estábulo em que também nasceu Jesus; ele passa o resto de sua vida sendo confundido com um messias e *O Sentido da Vida* (1983), uma reflexão sobre o sentido da vida em uma série de esquetes que vão desde a concepção até a morte e além mais.



perturbando a visão normal da realidade brasileira ali representada, com o fito de atingir um contraste cômico a algo que esbarra no comportamento marcado pela excessiva idealização e pela distinção. A palavra *distinção* para Martin Barbero é feita de diferenças e de distância, “conjugando a afirmação secreta do gosto legítimo e o estabelecimento de um prestígio que procura a distância irreparável para aqueles que não possuem o *gosto*” (MARTIN-BARBERO, 2009 p.119). Pelo ridículo e pela estranheza, pode-se fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais, já disse Sodré:

Na televisão aberta do Brasil, apesar da consolidação da audiência pelas redes (resguardada sempre a hegemonia da Globo) mantém-se como recurso de apelo a mesma estética do grotesco, responsável pelo formato popularesco hegemônico. Predominam hoje, dois padrões de programação: o “**de qualidade**”, ou seja, esteticamente *clean* bem comportado em termos morais e visuais e sempre fingindo jogar do lado da “cultura”, e o do **grotesco**, em que se desenvolvem as estratégias mais agressivas pela hegemonia de audiência. (SODRÉ, PAIVA, 2002 p.130).

O grotesco televisivo dos humoristas do *Casseta*, enquadra-se também, ao nosso ver, no conceito de Patrice Pavis, para aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. “Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma” (PAVIS, 1999, p.188).

Aplicado ao teatro – dramaturgia e encenação - o grotesco está estreitamente associado ao tragicômico que surge, historicamente, como *Sturn und Drang*, (o drama e o melodrama alemães), o teatro romântico e expressionista de autores como Büchner, Lenz, Wedekind, Kaiser, Sternheim e Nestroy e o teatro grotesco de Chiarelli ou Pirandello. “Gêneros mistos, o grotesco e o tragicômico mantêm um equilíbrio instável entre o risível e o trágico” (Idem, p. 188). O grotesco reproduz mimeticamente o drama da telenovela que é retrabalhado colocando o homem em seu devido lugar, sobretudo no que se refere a seus instintos e sua corporalidade.

O grupo de humoristas travestidos de mulheres de forma propositadamente grosseira parece trazer de volta os festejos populares e o baixo-corporal das comédias rabelaisianas. Entra em cena sem se preocupar com uma performance “fina” das personagens porque falam e andam como homens comuns desajeitados e grosseiros fazendo questão de exibir os bigodes, barbas, pêlos pelo corpo e músculos, notadamente na interpretação de personagens femininas. Estão sempre rindo da própria televisão e sua matéria ficcional. O objetivo da paródia é atingir o rebaixamento das coisas



“elevadas” das novelas e desmistificar suas estruturas e até atingir a estética de um “espantalho cômico” (Bakhtin, 1999) numa alegria licenciosa e cheia de imaginação. Na visão de Vladimir Propp (1976, p.87), existe também situações denominadas de *travestimentos* que perseguem sempre objetivos de comicidade e muito frequentemente são utilizadas com objetivos satíricos. Com o exagero de certas peculiaridades individuais é possível parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a fala, os hábitos de sua profissão e o jargão profissional. Para o autor, o exagero é próprio da caricatura. A caricatura, segundo Propp, toma um pormenor, um detalhe exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, em detrimento de outras características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização. Um exemplo é a representação cômica da personagem Luciana (Aline Moraes) que, em *Viver a Vida*, sofre com a sua tetraplegia, inicialmente, presa a uma cama de hospital e movendo-se apenas do pescoço para cima. Na paródia do *Vim Ver Artista*, (Modeline Moraes)<sup>5</sup> por não poder mover todos os membros do corpo recebe um brinquedo infantil para fazer “bolinhas de sabão”. Ela, enquanto fisicamente incapaz de movimentar as pernas, pode apenas “soprar”, utilizando o ar dos pulmões e fazer as tais bolinhas. Em vários esquetes Modeline Moraes está andando com sua cadeira de rodas atropelando móveis, derrubando objetos e, em cenas em que está à mesa, serve-se, atabalhoadamente com as mãos fechadas em peito de pombo, e vai deixando os alimentos escorrerem pela boca e se espalharem sobre a mesa. Citamos ainda, o exemplo da cena exibida no capítulo da “novela” em novembro de 2009, quando “o Natal chega mais cedo no Leblon do que no resto do país”, diziam os humoristas. O presente de Natal da cadeirante é uma “corneta para soprar e torcer pelo Brasil, na Copa do Mundo” – outra vez, a referência à sua incapacidade física limitada ao uso do tórax e rosto. A personagem poderia apenas “soprar” enquanto sua rival nas passarelas e também modelo, Helena (Taís Araújo) - recebe um par de botas e uma capa de chuva para não se atolar no “lago de lágrimas” em conseqüências de sua infelicidade e decepções na trama. O melodrama de Helena e seu excesso de choro, em vários capítulos da “novela” do *Casseta*, é constantemente ridicularizado.

---

<sup>5</sup> A partir de agora, todas as transformações lingüísticas relacionadas à troca de nomes dos personagens pela paródia do programa poderão vir entre parênteses. Todas têm conotações referentes à interpretação cômica que os humoristas fazem de cada personagem sempre relacionadas às suas atitudes e tipologias dentro dos enredos das novelas. Cada ator da paródia tem uma espécie de apelido que reúne um conjunto de alterações ou ampliações que uma palavra agrega ao seu sentido literal (denotativo) por associações lingüísticas de diversos tipos – estilísticas, fonéticas, semânticas. Nesse caso, o nome Modeline refere-se à profissão de modelo da personagem e o sobrenome real da atriz Aline Moraes.



No momento em que um ator aparece em cena é, de certa forma, colocado num quadro semiológico e estético que faz uso dele dentro do universo dramático fictício que é a novela *Viver a Vida*. Todas as suas propriedades físicas são semiotizadas, transferidas para a personagem caricatural que ele representa. No caso de *Vim Ver Artista*, a representação é standardizada no hipertexto de acordo com o personagem que o humorista imita, relacionando-se com ele também numa indumentária risível e caricatural que vai de cabelos a adereços, roupas e gesticulação comumente utilizados pelos atores para a interpretação da novela/hipotexto.

Nesse sentido, o grotesco é uma arte realista reconhecendo-se como caricatura do absurdo que recusa toda lógica e nega a existência de leis e princípios éticos. Seria para Brecht uma tentativa do homem compreender o homem tragicômico de hoje em dia, seu dilaceramento, mas também sua vitalidade e sua regeneração através da arte. O riso do telespectador ora é de cumplicidade, ora de superioridade: ele o protege contra a angústia trágica, propiciando-lhe uma espécie de conforto afetivo. O público se sente protegido pela imbecilidade ou pela doença da personagem cômica; ele reage, por um sentimento de superioridade, aos mecanismos de exagero, contraste ou surpresa.

Para George Minois, o riso desse século é humanista. “É um riso de humor, de compaixão e, ao mesmo tempo de desforra, diante dos reveses acumulados pela humanidade ao longo do século e das batalhas perdidas contra a idiotia, contra a maldade e contra o destino” (MINOIS, 2003 p.558).

### **As novelas parodiadas**

Roberto Fiúza, ao escrever a biografia do humorista Bussunda (1959-2006) conta como em 2000, o grupo teve a iniciativa de pegar a trama inteira das novelas e não apenas alguns personagens como já faziam. Estava no ar *Laços de Família* que passou a *Esculachos de Família*. A protagonista Helena (Vera Ficher) tinha tido um caso com o primo bastante rude (José Mayer), pai secreto de sua filha Camila (Carolina Dickman) que por sua vez se apaixonava e conquistava o jovem namorado da mãe (Reynaldo Gianecchini). De peruca loura, decote ousado e seios arfantes, Bussunda arrebatou a audiência incluindo a verdadeira Vera Ficher - que mandou lhe dizer que estava adorando sua “Helena”.(FIUZA, 2010 p. 332). Na trama, Camila depois de casada com o namorado da mãe, descobre que tem leucemia. Durante a novela para



interpretar a personagem com câncer, a atriz raspou a cabeça. No leito do hospital, inicia-se a sátira:

A jovem Camila (Comê-la) interpretada por Marcelo Madureira de careca postiça segurava a mão gorda da mãe loura suspirante. As duas choravam copiosamente. Comê-la indagava: - Mamãe, a senhora está chorando porque eu fiquei careca?- Não minha filha, estou chorando porque você ficou a cara do Ronaldinho. As duas choravam mais alto ainda. Na pele de Miguel, o namorado bonzinho de Helena, entrava no quarto pedindo calma. Com espesso aplique de pelo no peito para imitar Tony Ramos, ele dava a boa notícia: ia ser o doador. Que bom! Você vai doar a medula para o transplante?- animava-se Helena. Não, vou doar o cabelo. Só o que caiu do meu peito hoje no banho já dá pra fazer uma peruca. O sofrimento e o pranto atingiam o clímax. Manoel Carlos não se importava com a sátira ao vale de lágrimas. (FIUZA, 2010 p.333)

No presente episódio opera-se o “destronamento carnavalesco” da doença e do temor humano, no exagero do *negativo*, propriedade essencial do grotesco na visão bakhtiniana. É ainda pertinente observarmos como a interação trágico (novela) - cômico (esquete) refere-se a elementos fundamentais da carnavalização de que já falava Bakhtin. O ato do riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo e combina-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso do júbilo).

No dia 28 de outubro de 2009 foi ao ar mais um capítulo da “novela” *Vim Ver Artista* <sup>6</sup>, o próprio nome traduz o bairro Leblon (Leblão) por onde transitam celebridades do mundo televisivo e local da novela de Manoel Carlos ( *Mais Não é o Carlos*). De autoria de Beto Silva e Hélio de La Peña, a cena começa com imagens da personagem Safadora (Dora - Giovanna Antonelli) e sua filha Pentelhela (Rafaela – Klara Castanho) “ a menina precocemente amadurecida” num cais das praias de Búzios, onde a mãe teve um caso com Marcos (Jose Mayer -Tripé Mayer) <sup>7</sup> e aguarda o namorado:

<sup>6</sup> A sátira da telenovela *Viver a Vida* estreou dia 6 de outubro de 2009, sempre às terças-feiras, até 11 de maio de 2010. Personagens de *Vim Ver Artista*: Héliena de La Pena (Hélio de La Peña); Tripé Mayer (Hubert); Modeline Moraes (Maria Paula); Miguel (Beto Silva); Jorgêmeo (Cláudio Manoel); Cinquetezeira ( Marcelo Madureira) Galinice (Reinaldo) , entre outros. Os atores se revezam nos demais papéis.

<sup>7</sup> O “tripé” tem toda uma conotação sexual pois significa, na gíria, o homem que tem três pés, o terceiro é formado pelo seu enorme pênis. Por isso, na paródia faz-se constante referência ao poder sedutor do personagem que, em quase todas as novelas de Manoel Carlos interpreta um conquistador, sempre às voltas com muitas mulheres, todas apaixonadas. Em *Viver a Vida* separando-se da mulher nos primeiros capítulos o galã cinquentão vivido por José Mayer casa-se com uma moça bem mais jovem do que ele e



*Mãe- ( Safadora) – Há! Não vejo a hora do Tripé Mayer chegar com o barco dele pra ir atracar logo. Nossa! Ele atraca tão bem. Na última vez que ele atracou foi um loucura!*  
*Filha-( Pentelhela) - Pode parar mãe, eu já entendi o duplo sentido viu? Eu sou uma garota super sabida e precocemente madura. Eu sei compreender perfeitamente todas as nuances de um texto complexo, quanto mais um duplo sentido banal desse!*  
*Mãe - Hi, Hi! Criança de novela diz cada uma ! Eu só não te joga no fundo desse mar porque a gente ainda tem um monte de cena pra gravar viu?Deixa de ser metida!*  
*Filha – Metida é você, e foi logo no primeiro encontro, pensa que eu não vi?*  
*Mãe - Você sabe de tudo, né?*  
*Filha – Nem tudo mãe. Por exemplo, eu não sei se no cenário político nacional, o processo sucessório vai se dividir claramente entre os candidatos de oposição e da situação ou se haverá possibilidade do surgimento da terceira via. (reprodução de cena feita pela autora)*

Nas aparências e nos diálogos os humoristas transferem para o quadro paródico os diálogos apimentados cheios de malícia e doses de erotismo pois, nessa gramática alegre, já dizia Bakhtin, “todas as categorias gramaticais, casos, formas verbais, etc., são transferidas ao plano corporal e material, sobretudo o erótico” (BAKHTIN, 1999 p.18). Para Propp, a paródia “é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social (...) e é cômica quando revela a fragilidade interior do que é parodiado, (PROPP, 1992 p. 87). Na seqüencialidade humorística entrevemos a intertextualidade: o uso da crônica jornalística, nessa sátira do *Casseta* que vai zombar ao mesmo da telenovela, das personagens e do dia-a-dia do crime na cidade carioca:

*A cena se passa no escritório de Tripé Mayer. Após sacudir as bochechas num trejeito do baixo-corporal que lembram afecções da personagem, o ator olha a tela de um computador onde fala com a esposa Helena ( Taís Araújo - Héliena):*  
*T. Mayer - Héliena de La Pena , volte logo, eu não estou agüentando...estou até pensando em mandar meu helicóptero aí te trazer de volta para o Rio de Janeiro.*  
*Héliena- O quê? Andar de helicóptero no Rio de Janeiro? Tá maluco? Os bandidos estão derrubando tudo ( referência ao episódio onde o helicóptero do BOPE foi atingido por balas de traficantes quando vasculhava a favela da Rocinha...)*  
*T. Mayer- (Novamente sacudindo as bochechas).Tem razão, é que eu estou muito sozinho.Estou sentindo uma coisa aqui dentro, um calor tão intenso!*  
*Héliena – Meu amor, que lindo! ( beija a tela) Ai, isso tudo é por causa da nossa paixão?*  
*T. Mayer. Não, é que tocaram fogo no ônibus ali ( mostra a cena que aparece pela janela).Tá um calor bravo! ( sacode as bochechas).*  
*Heliênia – É o que eu sempre te digo meu amor! O problema do Leblon é que faz fronteira com o Brasil.*  
*T. Mayer – Pois é meu amor, as novelas antigamente eram mais seguras.*  
*Nesse momento entra outro humorista com figurino protótipo de um bandido- óculos escuros, touca na cabeça, blusa de malha, bermuda, cordão de outro pendurado no pescoço.*  
*Bandido- (apontando um fuzil para Tripé Mayer) – Perdeu, perdeu, vai passando aí o computador. Cadê a carteira, a chave do iate e o celular? Anda logo se não eu te dou um teca. Oi, me dei bem pô! ( pegando os objetos e amontoando tudo nas mãos.Separa o celular e coloca ao ouvido).Deve ter um monte de telefone de mulher boa.Vou começar pela letra A. Ô*

---

modelo, amiga de sua filha. No desenrolar da trama, seduz outra moça jovem a Dora, que vivia em Búzios.



*Antonella (sobrenome da atriz Giovanna Antonelli) minha filha, tudo bem? Sou eu mesmo, beleza!*

Para o parodiante e para a audiência, faz-se uma inversão de todos os signos da telenovela. Em muitos momentos, é um olhar visto por uma lente de aumento grotesca fazendo a substituição do elevado pelo vulgar, da seriedade, pela caçoada. Há uma contínua produção de ambigüidades cuja estratégia é de uma “leitura” que leve ao riso. Os humoristas utilizam-se dos *lazzi* palavra de origem italiana que significa jogos de cena, brincadeiras utilizadas na Commedia dell’arte, como contorções, caretas, elementos burlescos, uma maneira lúdica de conduzir o diálogo. As reproduções dos figurinos das personagens também são elementos índices da caracterização jocosa das mesmas. Perucas louras ou morenas, roupas coloridas com estamparias, jóias, *bijouterias* - todos esses elementos ajudam na composição caricatural e buscam uma semelhança com o físico e o estilo visual da personagem que será imitada - todo esse conjunto é uma fantasia cômica. A “novela” *Vim Ver Artista*, a nosso ver, é uma criação original e, à sua maneira, presta uma homenagem à telenovela.

Após o término de *Viver a Vida*, (maio de 2010), entrou no ar a novela *Passione*, de Sílvio de Abreu e, logo nas suas primeiras semanas, a audiência reagiu ao núcleo de italianos da novela, seus sotaques e falas com “frases incompreensíveis, chiados cariocas interferindo no italianês e demonstrações épicas de criatividade fonética” ao ponto de o personagem Totó (Tony Ramos) soltar um *mamma* com a pronúncia que se aplica em português à glândula mamária – e não com o som do primeiro “a” aberto, como um italiano de verdade se referiria à mãe. Para a crítica, assinada por Marcelo Marthe, “o deslize reafirma uma lei que os autores de folhetim insistem em desafiar: o sotaque estrangeiro não compensa”. Mas o autor, por sua vez, se defendeu: “italiano de novela é macarrônico mesmo novela”, disse Abreu. (Revista Veja, 2 junho de 2010). Mas o humorístico não perdoou o deslize e inseriu o deboche em vários esquetes. Uma cena marca a zombaria: a personagem vivida pela atriz Fernanda Montenegro, na telenovela, Bete, Gouveia, uma rica empresária que viaja à Itália à procura de um filho que lhe foi retirado ao nascer, encontra-se com a mulher que o criou, Gemma (Aracy Balabanian). Entre as duas, dá-se o seguinte diálogo: *Bete Bobeia: Gema, Gema. (a outra, gemendo) Pára de gemer mulher, fala alguma coisa! Gema: sinistra, destra, ancora, funiculi, funiculare... Bete Bobeia: Péra aí, fala um pouco mais devagar que eu preciso consultar meu dicionário de português, italiano de novela* (reprodução de cena



que foi ao ar dia 11 de junho de 2010). Em outro momento, a paródia repercute novamente o assunto, o assunto ampliando o traço da corporalidade.

*Na cena, está o personagem Totónyramos<sup>8</sup> colhendo vidros de azeitona de uma árvore, do alto de uma escada.*

*Totónyramos- Cáspera, não tem ninguém aqui pra me ajudar mi a colhere questas pícolas de azeitona foi quase todo mundo embora ( numa referência os personagens italianos que viajaram para São Paulo onde está o núcleo da novela formado pela família Gouveia). Até os brasileiro foram pra o Brasil!*

*Nesse momento surge um ator caricaturado de Adriano, (jogador do Flamengo, vestido com camisa do time e com bola na mão)*

*Adriano – Eles foram embora mas o Imperador tá de volta.*

*Totónyramos: Adriano Imperadore, que honra tê-lo de volta aqui na Itália.*

*Adriano- Sabe o que que é seu Totónyramos? Dá pro senhor me ensinar o italiano de novela pra eu podê me enturmar nos baile funk da Chatuba daqui. ( referência ao escândalo do jogador em favela no Rio de Janeiro, num baile funk.)*

*Totónyramos: Não se preocupe Imperadore, eu vou explicare tuto direitinho .Espera um pouco. Vamos lá! ( vai descendo da escada)*

*Cena com bg de música folclórica italiana e no cenário, uma mesa com pão, vinho e uvas.*

*Totónyramos – ( diante de um quadro escolar típico onde estão escritas as palavras Babbo e Mamma) Imperadore é molto fáchile parlare italiano. É só sapere os nomes das pessoas da família. Olha só por exemplo. Babbo. ( fazendo um eta com giz ao lado da palavra) Eu sempre babo quando vejo a Mariana Ximenez ( atriz da novela pela qual Totónyramos é apaixonado) Quella gostosa! E , também La mama ( traça uma seta ao lado da palavra). Se ela me mostra la mama aí é que eu babo mais ainda, capiche?*

*Adriano- Eco! ( reprodução feita pela autora da cena que foi ao ar em junho de 2010).*

Chegando “à Itália” Bete Bobeira surge em cena atirando pencas de pêlos ao chão: *Se eu soubesse que meu filho era o Tony Ramos, eu tinha encontrado ele há muito tempo, era só seguir o rastro dos pêlos.* ( fala exibida dia 11 de maio de 2005), a referência ao corpo do ator abundante em pêlos, é regularmente feita pelos humoristas numa zombaria também relacionada ao apelido da personagem Totó, uma redução de Antônio. ( No Brasil, Totó é um nome popular dado a cachorros). Sendo mesmo tempo citação e criação original, *Pegassione* mantém com o texto original estreitas relações intertextuais e auto-referenciais, desde termos lingüísticos com neologismos e apelidos repletos de conotações críticas aos personagens da telenovela como inserções de personalidades que se destacam no noticiário da semana, como foi o caso do jogador Adriano.

### **Considerações finais**

Bakhtin aprofundou-se no estudo da cultura popular, mostrando que desde a Antiguidade , encontramos festividades, ritos e formas de celebração que atuam sobre as

---

<sup>8</sup> Totónyramos – O nome do personagem Totó interpretado pelo ator Tony Ramos



peçoas , levando-as a um tipo de linguagem verbal ou gestual característico, a tipos de comportamento inusitados, a uma inversão de costumes.

Acreditamos que esse dualismo bakhtiniano entre cultura oficial/cultura popular rústico/plebéia foi surpreendentemente apropriado pela paródia da telenovela. Muitas das observações do autor acerca de aspectos das carnavalização no tocante à estética e à situação social contemporânea estão presentes na televisão brasileira assim como na literatura nas observações de Linda Hutcheon: “a metaficção existe – assim como o carnaval – na fronteira entre a arte e a vida , sem molduras ou refletores (...).Tanto sua forma quanto conteúdo contribuem para subverter as estruturas formalistas, lógicas e autoritárias” (HUTCHEON, 2010,p. 260). O grotesco permanece na vida, no dia-a-dia dos brasileiros assim como está presente também nessas produções midiáticas com foros de liberdade de pensamento. *Casseta & Planeta, Urgente!* é um programa de humor já consolidado na TV desde início da década de 1990 quando alternava-se às terças-feiras com outros programas. Em 1998, fixou-se como programa semanal com vários quadros interpretados pelo grupo de comediantes atores/autores da “novela” do Casseta, - Beto Silva, Cláudio Manoel, Hubert, Marcelo Madureira, Maria Paula , La Peña , Reinaldo e Bussunda (falecido em 2006). No Tag “Casseta no Tempo” podemos verificar as muitas novelas que já foram parodiadas pela turma do *Casseta*. No humorístico a zombaria é geral: piadas sobre futebol, política, coberturas jornalísticas , documentários falsos, sátiras de outros programas de TV, de campanhas publicitárias, entrevistas com populares e videoclipes com paródias de músicas de sucesso.

---

### Referências bibliográficas

- ALBERTI, Verona. **O riso e o risível na história do pensamento**.Rio de Janeiro:Jorge Zahar ED. 2002.
- ARISTÓFANES, **As vespas, As Aves, As rãs**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury.Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- ARISTÓTELES, **Arte Retórica e Arte Poética**.Tradução de Antônio Pinto de Carvalho,Rio de Janeiro: Ediouro Publicações.
- BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional na TV**.São Paulo, Edusp, 2002
- **Conjunções, Disjunções,Transmutações-** Da Literatura ao Cinema e TV,São Paulo: Annablume, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento- o contexto de François Rabelais**, São Paulo: Hucitec, Brasília- Editora da UnB.1999.
- Problemas da Poética de Dostoiévsky**.Rio de Janeiro: Forense universitária, 1981.
- BERGSON, Henri. **O riso – ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.



CAMPOS, Cecy Barbosa. **The Iceman Cometh**. A Carnavalização da Tragédia. Juiz de Fora: Editar Editora Associada. 2000.

FIUZA, Guilherme. **Bussunda, a vida do casseta**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

HUTCHEON, Linda. **O carnavalesco e a narrativa contemporânea : cultura popular e erotismo**. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor. (orgs) Mikhail Bakhtin. Linguagem, Cultura e Mídia. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

JAKOBSON, Roman. Aspectos Lingüísticos da Tradução. In: Lingüística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1969.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios Às Mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRJ, 2009.

MINOIS, Georges. **A História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Ed. UNESP. 2003.

PAVIS. Patrice **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999

-----**Du texte à la scène: um enfantement difficile** In: Le Théâtre au Croisement Des Cultures. Paris: José Corti. 1990

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINTO, Milton José. **Comunicação e Discurso**. São Paulo: Haacker Editores, 1999.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

Revista Tempo Brasileira n.62. **Sobre a Paródia**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1980.

ROSE, Brian G. **Television and The Performing Arts**, New York: Greenwood Press, 1983.

SODRÉ, ----- Muniz. PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Muad, 2002.

----- Muniz. **Reinventando a Cultura**. Petrópolis, RJ: Vozes. 1996.